

> O diálogo do contemporâneo com o passado: uma discussão teórico-estética

> The contemporary dialogue with the past:
a theoretical-aesthetic discussion

por Carolina Montebelo Barcelos

Mestre em Literatura Brasileira e doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, ambos pela PUC-Rio. Professora e pesquisadora de teatro. E-mail: carolinambarcelos@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-2644-0704.

Resumo

O objetivo deste artigo é, a partir de considerações dos filósofos Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman, examinar o conceito de contemporâneo como um diálogo com o passado, sem necessariamente recapturá-lo como tal, mas revisitando e relendo determinados elementos desse passado. Assim, são consideradas, aqui, as reflexões levadas a cabo pelos críticos e teóricos das artes, Boris Groys, Miwon Kwon e Richard Meyer. Em seguida, os pontos de convergência desses pesquisadores são contrapostos à visão do contemporâneo defendida por Terry Smith e Alexander Alberro e, então, relacionados à ideia do novo. Por fim, o artigo busca, brevemente, na conclusão, pensar o debate acerca do contemporâneo no caso da arte brasileira.

Palavras-chave: Contemporâneo. Tempo. Passado. Novo. Artes Visuais.

Abstract

The aim of this article is, from the considerations of the philosophers Giorgio Agamben and Georges Didi-Huberman, to examine the concept of the contemporary as a dialogue with the past, without necessarily recapturing it as such, but revisiting and rereading certain elements from this past. Thus, the reflections put forward by art critics and theorists, Boris Groys, Miwon Kwon and Richard Meyer are considered here. Then the points of convergence of these researchers are contrasted with the view of the contemporary defended by Terry Smith and Alexander Alberro and then related to the idea of the new. At last, in the conclusion, the article briefly attempts to think of the debate of the contemporary in the case of Brazilian art.

Key words: Contemporary. Time. Past. New. Visual Arts.

> Artigo recebido em 25.12.2019 e aceito em 27.05.2020

1. Introdução

Embora filósofos, teóricos e críticos de artes visuais, teatro e literatura tenham perspectivas e, por vezes, abordagens distintas, há algumas questões em comum que atravessam suas considerações sobre o que seria o *contemporâneo*, principalmente no que diz respeito à relação com o tempo. O filósofo italiano Giorgio Agamben abre o ensaio *O que é o contemporâneo?* lançando a pergunta: “De quem e do que somos contemporâneos? [...] o que significa ser contemporâneo?”¹. O antropólogo francês Marc Augé, ao afirmar que “a arte e, mais precisamente, a criação artística ou literária, colocam a questão da contemporaneidade”², considera três questões essenciais para pensar quem seria o artista ou criador hoje:

- 1) O que é ser <de seu tempo>?
- 2) O que é <nosso tempo> hoje em dia?
- 3) Onde estão os pontos de articulação entre nossa época e a criação artística ou literária³?

A partir de reflexões sobre o supracitado ensaio de Agamben, o diálogo que Didi-Huberman estabelece com o autor em *A sobrevivência dos vaga-lumes* e as considerações acerca da estética contemporânea realizadas por Boris Groys

¹ Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, 2009, p. 57.

² “L’art et, plus précisément, la création artistique ou littéraire posent en effet la question de la contemporanéité.” Marc Augé, *Contemporanéité et conscience historique*, 2008, p. 59, tradução nossa.

³ “Qu’est-ce que c’est que <être de son temps>? Qu’est-ce que <notre temps> aujourd’hui? Où se situent les points d’articulation entre notre époque et la création artistique ou littéraire?” *Ibidem*, p. 60, tradução nossa.

nos ensaios *Universalismo fraco* e *Comrades of time*, este artigo procura examinar o conceito de contemporâneo como um diálogo com o passado.

Nessa perspectiva de discussão sobre o contemporâneo, também são consideradas algumas respostas ao questionário sobre o que seria a *arte contemporânea*, proposto por Hal Foster, e publicadas na revista *October* de 2009, principalmente aquelas elaboradas por Miwon Kwon, Alexander Alberro e Terry Smith, pois dialogam com o livro *What was contemporary art?*, escrito por Richard Meyer⁴ em 2013, também fonte desse estudo.

Meyer e Kwon se afastam da ideia da presentificação no debate do contemporâneo e propõem um diálogo do contemporâneo com o passado histórico, em um exercício semelhante àquele realizado por Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente*⁵ e *Diante do tempo*⁶. Terry Smith e Alexander Alberro, por seu turno, têm visão divergente sobre o tema e suas abordagens, o que será analisado em seguida, com o objetivo de apresentar um ponto de vista dissonante àquele defendido anteriormente.

2. A discussão sobre o contemporâneo nas artes: o diálogo com o passado

Agamben evoca Barthes e Nietzsche para defender a ideia de que o contemporâneo é o intempestivo. Assim, a qualidade de ser contemporâneo se

⁴ Meyer também colaborou para o questionário proposto por Hal Foster, mas seu breve ensaio sobre o que seria o contemporâneo, conforme indicado pelo próprio autor, traz aquelas considerações que ele expandiu no seu livro utilizado aqui.

⁵ Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013.

⁶ Georges Didi-Huberman, *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, 2015.

encontraria naquele capaz de se dissociar do seu tempo. Essa dissociação, desconexão, discronia, anacronismo – utilizando aqui os termos empregados pelo pensador – permitiria ao sujeito descolar-se do seu próprio tempo, uma vez que “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela”⁷. Agamben explica que isso, contudo, não significa viver em um outro tempo, “um nostálgico que se sente mais na Atenas de Péricles”⁸, mas o anacronismo permitiria “perceber e apreender seu tempo”⁹. Ao manter fixo o olhar no seu tempo, o sujeito deve procurar captar não a luminosidade, mas o escuro, pois, como assevera, “contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo”¹⁰. Ao perceber o escuro do presente e ser capaz de questionar e interpelar o tempo, o contemporâneo poderia, então, “transformá-lo e colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’”¹¹.

Para falar do nosso tempo, Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador da arte francês, também recorre ao jogo do claro-escuro-sombra, mas tem uma visão menos apocalíptica¹² do que aquela defendida por Agamben e por Pasolini, a quem o pensador recorre para elaborar sua metáfora dos vaga-lumes. Didi-Huberman lamenta que Pasolini tenha, durante muito tempo, acreditado na

⁷ Giorgio Agamben, *Op. Cit.*, p. 59.

⁸ *Ibidem*, p. 59.

⁹ *Ibidem*, p. 59.

¹⁰ *Ibidem*, p. 64.

¹¹ *Ibidem*, p. 72.

¹² Tomo aqui de empréstimo o título do terceiro capítulo de seu livro *A sobrevivência dos vaga-lumes*, em que o pensador trata dos escritos de Agamben.

“dança dos vaga-lumes, esse momento de graça que resiste ao mundo do terror”¹³, mas que, um pouco antes da sua morte, tenha vaticinado o desaparecimento desses vaga-lumes. A argumentação de Pasolini se baseava no neofascismo que esvaziava os homens e provocava o genocídio cultural.

Entretanto, Didi-Huberman assegura que “há sem dúvida motivos para ser pessimista, contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes”¹⁴ e que, apesar de ser “uma comunidade anacrônica e atópica”¹⁵, eles sobrevivem: “Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite”¹⁶. Assim, o pensador reconhece no vaga-lume uma resistência, uma luz que “aparece apesar de tudo”¹⁷. Ao invés de pensar a luz como algo que cega, como acredita Agamben, Didi-Huberman defende que

Devemos, portanto, - em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro - nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca¹⁸.

A partir da metáfora do vaga-lume, como a luz que resiste, que sobrevive, o pensador defende a sobrevivência da imagem: “A intermitência da imagem

¹³ Georges Didi-Huberman, *A sobrevivência dos vagalumes*, 2011, p. 25.

¹⁴ *Ibidem*, p. 49.

¹⁵ *Ibidem*, p. 51.

¹⁶ *Ibidem*, p. 52.

¹⁷ *Ibidem*, p. 64.

¹⁸ *Ibidem*, p. 154-155.

(image-saecade) nos leva de volta aos vaga-lumes, certamente: luz pulsante, passageira, frágil”¹⁹. A luz que aparece e desaparece, mas que persiste, seria, portanto, análoga à imagem, ou à cultura e à história, no sentido de que o passado não se apagaria por completo, mas sua sobrevida se faz perceber sob um novo brilho. Contemporâneo é, portanto, aquele que capta no escuro esse brilho. Com essa perspectiva em mente, o filósofo francês escreveu outros livros como *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* e *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*.

O filósofo, curador e crítico de arte alemão Boris Groys também procura se afastar da ideia de *contemporâneo* como algo meramente recente, visando a refletir sobre a relação da contemporaneidade com o próprio tempo. O ensaísta defende que, para se responder a pergunta “O que é a arte contemporânea?”²⁰, é necessário, antes, considerar as questões “O que é o contemporâneo?”²¹, “Como o contemporâneo como tal pode ser mostrado?”²² e “Como o presente se manifesta em nossa experiência diária?”²³.

Inicialmente Groys questiona se ser contemporâneo significa estar imediatamente presente, “[...] estar no aqui e agora”²⁴, e argumenta:

Nesse sentido, a arte parece ser verdadeiramente contemporânea se ela for entendida como sendo autêntica, como sendo capaz de capturar e expressar a presença do presente de modo que ele seja radicalmente

¹⁹ *Ibidem*, p. 154-155.

²⁰ “What is contemporary art?” Boris Groys, “Comrades of time”, 2009, p. 1, tradução nossa.

²¹ “What is the contemporary?” *Ibidem*, p. 1, tradução nossa.

²² “How could the contemporary as such be shown?” *Ibidem*, p. 1, tradução nossa.

²³ “How does the present manifest itself in our everyday experience?” *Ibidem*, p. 1, tradução nossa.

²⁴ “[...] being here-and-and-now” *Ibidem*, p. 1, tradução nossa.

incorrompido por tradições passadas ou estratégias que vislumbrem sucesso no futuro²⁵.

A partir dessa primeira consideração, Groys procura refletir sobre como o presente se manifesta cotidianamente, assinalando que ele costumava ser visto na modernidade como “algo negativo, algo que deva ser suplantado em nome do futuro, algo que retarda a realização de nossos projetos, algo que atrasa a vinda do futuro”²⁶. No entanto, o ensaísta procura ver na “[...] dúvida, hesitação, incerteza, indecisão”²⁷ marcas, segundo ele, do contemporâneo, uma oportunidade para análise e reflexão. Dessa forma, a arte contemporânea, a seu ver, reconsidera e hesita o projeto modernista, desacreditando, portanto, em suas promessas. Um exemplo disso seria o papel do museu hoje, outrora um espaço de coleções permanentes e atualmente local de exposições temporárias. Assim, conclui Groys: “O presente deixou de ser um ponto de transição do passado para o futuro, tornando-se um local de reescrita permanente tanto do passado quanto do futuro”²⁸.

A esse tempo gasto em hesitações e incertezas que não levam a um futuro certo, Groys credita algo positivo; tratar-se-ia, portanto, de um “[...] tempo

²⁵ “In this sense, art seems to be truly contemporary if it is perceived as being authentic, as being able to capture and express the presence of the present in a way that it is radically uncorrupted by past traditions or strategies aiming at success in the future” *Ibidem*, p. 1, tradução nossa.

²⁶ “The present as such was mostly seen in the context of modernity as something negative, as something that should be overcome in the name of the future, something that slows down the realization of our projects, something that delays the coming of the future.” *Ibidem*, p. 2, tradução nossa.

²⁷ “[...] doubt, hesitation, uncertainty, indecision” *Ibidem*, p. 3, tradução nossa.

²⁸ “The present has ceased to be a point of transition from the past to the future, becoming instead a site of the permanent rewriting of both past and future.” *Ibidem*, p. 4, tradução nossa.

excessivo”²⁹ e o ato de repetição indicaria uma ruptura na continuidade da vida “[...] ao criar um tempo excessivo não-histórico através da arte”³⁰.

Retomando a questão do início do ensaio, Groys afirma: “Ser contemporâneo não necessariamente significa estar presente, estar no aqui e agora; significa estar ‘com o tempo’ ao invés de ‘no tempo’”³¹. Desse modo, a relação da arte com o tempo, no contexto contemporâneo, modificaria também a temporalidade da arte:

A arte deixa de ser presente, de criar o efeito da presença – mas ela também deixa de estar ‘no presente’ entendido como o aqui e agora. No entanto, a arte começa a documentar um presente repetitivo, indefinido, talvez até um presente infinito – um presente que já estava ali e que pode ser prolongado para o futuro indefinido³².

A respeito desse movimento de repetição do presente, o crítico acrescenta que, ao contrário da modernidade, “[...] direcionada contra a contemplação, [...] contra a passividade das massas paralisadas pelo espetáculo da vida moderna”³³, os espectadores contemporâneos estão em constante movimento, mas

²⁹ “[...] excessive time.” *Ibidem*, p. 4, tradução nossa.

³⁰ “[...] by creating a non-historical excess of time through art. And this is the point at which art can indeed become truly contemporary.” *Ibidem*, p. 6, tradução nossa.

³¹ “To be contemporary does not necessarily mean to be present, to be here-and-now; it means to be ‘with time’ rather than ‘in time’.” *Ibidem*, p. 6, tradução nossa.

³² “Art ceases to be present, to create the effect of presence – but it also ceases to be ‘in the present’ understood as the uniqueness of the here-and-now. Rather, art begins to document a repetitive, indefinite, maybe even infinite present – a present that was already there, and can be prolonged into the indefinite future.” *Ibidem*, p. 7, tradução nossa.

³³ “[...] directed against contemplation, [...] against the passivity of the masses paralyzed by the spectacle of modern life.” *Ibidem*, p. 9, tradução nossa.

A vida contemplativa contemporânea coincide com uma circulação ativa permanente. O ato de contemplação funciona hoje como um gesto repetitivo que não pode e não leva a resultado algum – a nenhum julgamento estético conclusivo e bem fundamentado, por exemplo³⁴.

Groys retoma a questão do tempo e da contemporaneidade em outro artigo publicado na revista *E-flux*, dedicada a ensaios sobre novos paradigmas políticos e culturais da produção artística contemporânea. Nele, o crítico se propõe a pensar quem é o artista hoje, ao invés de o que seria a obra de arte na atualidade, uma vez que, segundo afirma, “tudo pode ser transformado em obra de arte por um artista. A experiência visual não mais permite que possamos distinguir entre uma obra de arte e “uma simples coisa”; é necessário pensar na prática artística do artista”³⁵. Desse modo, Groys se interessa mais pela questão de quem é esse artista do que pela distinção da obra de arte de uma *simples coisa*.

Para pensar quem é o artista, Groys propõe que nos voltemos, primeiro, para a vanguarda histórica, a fim de percebermos como o papel do artista fora ali definido. Ele afirma que a tradição em que o mundo da arte contemporânea funciona formou-se após a Segunda Guerra Mundial, “nas práticas de arte da vanguarda histórica e em sua atualização e codificação durante as décadas de 1950 e 1960”³⁶. Essa tradição não só não teria mudado muito como se estabeleceu ainda mais.

³⁴ “Contemporary vita contemplativa coincides with permanent circulation. The act of contemplation itself functions today as a repetitive gesture that can not and does not lead to any result – to any conclusive and well-founded aesthetic judgment, for example.” *Ibidem*, p. 10, tradução nossa.

³⁵ Boris Groys, *O universalismo fraco*, 2011, p. 89.

³⁶ *Ibidem*, p. 90.

Groys parte da noção dos *sinais fracos messiânicos*, proposto por Giorgio Agamben, por sua vez inspirado no messianismo fraco de Walter Benjamin, para sustentar sua ideia de um *universalismo fraco*, herança, segundo ele, da modernidade. O conhecimento messiânico, no seu entendimento, “é o conhecimento próximo do mundo como o conhecemos, do tempo em contração, da escassez do tempo em que vivemos”³⁷. Esse tempo em contração esvaziaria nossos sinais e atividades culturais transformando-os em sinais fracos, como proposto por Agamben. Esses sinais fracos, afirma ele, “são os sinais do fim vindouro do tempo enfraquecido por essa vinda, já manifestando a falta do tempo que seria necessário para contemplar sinais fortes e ricos”³⁸.

Segundo Groys,

O artista de vanguarda é um apóstolo secularizado, um mensageiro do tempo que traz ao mundo a mensagem de que o tempo está se contraindo, de que há uma escassez de tempo, até mesmo uma falta de tempo. [...] Viver dentro da modernidade significa não ter tempo, experimentar uma escassez permanente, uma falta de tempo devido ao fato de que os projetos modernos são, em sua maioria, abandonados sem ser concretizados³⁹.

Desse modo, o crítico rebate a ideia de que nosso tempo presente seria pós-moderno, uma vez que essa escassez de tempo nos colocaria em um tempo *ultramoderno*. Esse tempo ultramoderno se baseia em seu entendimento de que o progresso tecnológico, sempre associado à vanguarda, não almejava a construção de um mundo novo, mas a destruição do antigo e a autodestruição da civilização

³⁷ *Ibidem*, p. 90.

³⁸ *Ibidem*, p. 91.

³⁹ *Ibidem*, p. 92.

tecnológica moderna. Com isso, os artistas da vanguarda teriam criado imagens pobres, fracas, “tão vazias que sobreviveriam a toda possível catástrofe histórica”⁴⁰. Assim, afirma ele, “a vanguarda negava a originalidade, pois não queria inventar, mas sim descobrir a imagem fraca, transcendental, repetitiva. E fazer arte transcendental também significa fazer arte universalista”⁴¹. A arte da vanguarda seria, portanto, não só “a arte do messianismo fraco, mas também do universalismo fraco”⁴², e que persistiria até os dias atuais. Com isso, Groys não pretende afirmar que a vanguarda ainda tenha um lugar hoje, mas que ela “deve ser permanentemente repetida para resistir à mudança histórica permanente e à crônica falta de tempo”⁴³. E, retomando a questão do artista hoje, finaliza:

Hoje, de fato, a vida cotidiana começa a se exhibir – comunicar-se como tal – por meio do design ou das redes contemporâneas de comunicação participativa, e tornou-se impossível distinguir a apresentação do cotidiano do próprio cotidiano. O cotidiano torna-se uma obra de arte – não há mais vida nua, ou melhor, a vida nua apresenta-se como artefato. A atividade artística é agora algo que o artista compartilha com o público no nível mais comum da experiência cotidiana. O artista compartilha a arte com o público, assim como outrora compartilhava a religião ou a política. Ser um artista já deixou de ser um destino exclusivo, tornando-se ao contrário uma prática cotidiana – uma prática fraca, um gesto fraco. Mas, para estabelecer e manter esse nível fraco e cotidiano de arte, deve-se repetir permanentemente a redução artística, resistindo às imagens fortes e escapando do *status quo* que funciona como um meio permanente de troca dessas imagens fortes⁴⁴.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 93.

⁴¹ *Ibidem*, p. 96.

⁴² *Ibidem*, p. 93.

⁴³ *Ibidem*, p. 99.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 101.

Enquanto Boris Groys procura pensar a contemporaneidade na arte por meio da análise de quem é o artista hoje, a professora e pesquisadora de arte da UCLA, a coreano-americana Miwon Kwon, prefere tratar da questão da obra de arte nos tempos atuais e de seu lugar nos estudos da história da arte na academia. Não obstante, assim como Groys, ela também procura ressaltar como o passado pode ser percebido no presente.

A teórica afirma a condição do novo na arte contemporânea, como o uso de novas tecnologias e materiais ainda não testados, mas vê, também, um diálogo com o passado, com, por exemplo, o uso de imagens, técnicas e materiais antigos. Nesse sentido, segundo ela, a “[...] arte contemporânea pode ser do presente, mas pode novamente mobilizar o passado”⁴⁵. Assim, o horizonte da história da arte contemporânea seria o passado, ao invés do presente, embora “o presente não seja alcançado através do passado, mas o contrário”⁴⁶.

Kwon apresenta também uma outra questão: na maior parte dos departamentos de História da Arte há um subgrupo de arte ocidental dividido cronologicamente – como, por exemplo, história da arte antiga, medieval, renascentista e moderna – e de arte não ocidental identificada geograficamente – africana, chinesa e latino-americana. Mas a categoria de arte contemporânea, embora situada institucionalmente como vindo após a moderna, também é, segundo a pesquisadora, o espaço em que a contemporaneidade de histórias de todo o mundo é confrontada para uma compreensão do presente.

⁴⁵ “[...] contemporary art may be of the present but can newly mobilize the past.” Miwon Kwon, “Questionnaire on “The Contemporary””, 2009, p. 14, tradução nossa.

⁴⁶ “The present is not arrived at through the past but the reverse.” *Ibidem*, p. 14, tradução nossa.

Essas considerações acerca da arte e da história da arte contemporânea foram feitas por Miwon Kwon como resposta a um questionário proposto por Hal Foster a curadores, críticos e historiadores da arte para que refletissem, em forma de ensaios breves, acerca da questão da contemporaneidade nas artes. Foster apresenta tal questionário afirmando que embora a categoria de arte contemporânea não seja nova, “muito da prática presente parece flutuar livre de determinação histórica, definição conceitual e julgamento crítico”⁴⁷. Ademais, ele justifica a necessidade dessa discussão ao constatar que a arte contemporânea já fora institucionalizada nos meios acadêmicos, em museus e galerias.

Em um movimento de pensar o contemporâneo com um olhar para o passado, o professor de História da Arte e pesquisador na Stanford University, o norte-americano Richard Meyer, escreveu seu livro *What was contemporary art?* [O que foi a arte contemporânea?]. Apesar do verbo no título estar no passado, Meyer não sugere que a arte contemporânea acabou, que estamos vivendo em um mundo pós-contemporâneo de produção artística, mas procurou estudar outros períodos para sustentar seu argumento de que o *contemporâneo* pode ser entendido como uma condição de estar concomitante, de coexistir junto a outros momentos, artistas e objetos.

Meyer comenta sobre alguns estudiosos que localizam o contemporâneo a partir dos anos 80, com o fim da União Soviética, a globalização, cultura digital e eletrônica e neoliberalismo. Um exemplo desses estudiosos seria o historiador da

⁴⁷ “[...] much present practice seems to float free from historical determination, conceptual definition, and critical judgment.” Hal Foster, “Questionnaire on “The Contemporary””, 2009, p. 1, tradução nossa.

arte australiano, Terry Smith; outro, o historiador da arte norte-americano, Alexander Alberro, que assevera

Novas formas de arte e de contemplação se cristalizaram nas últimas duas décadas. Essas novas formas vieram a ser discursivamente construídas como “o contemporâneo”. Não há dúvidas de que devemos muito aos antepassados modernistas, e há muito que se carrega no presente. Entretanto, desde fins dos anos 80 esses novos modos superaram sua dívida com o passado, e a hegemonia do contemporâneo deve ser reconhecida⁴⁸.

Meyer propõe, contudo, pensar a ideia de contemporâneo a partir do estudo de arte do início do século XX. Com isso ele pretende mostrar que o contemporâneo nem sempre significou estar *em dia*, vigente, ou extremamente recente. Se inspirando na definição do dicionário Oxford de “pertencente à mesma época, idade ou período; habitar, existir ou ocorrer junto com o tempo”⁴⁹, ele pressupõe contemporâneo como coexistência, ao invés de novidade.

Ainda tomando como base a definição do dicionário, Meyer mostra que a variável *co-temporâneo*, que já foi usada nos séculos XVII e XVIII, ajuda-nos a lembrar que o contemporâneo é, em essência, uma condição relacional: “São precisos, em outras palavras, dois para ser contemporâneo”⁵⁰. Assim, ao se

⁴⁸ “New forms of art and spectatorship have cristallized in the past two decades. These new forms have come to be discursively constructed as “the contemporary”. There is no question that they owe a great deal to their modernist forbearers, and that there is much that carries over into the present. However, since the late 1980s these new modes have outstripped their debt to the past, and the hegemony of the contemporary now must be recognized.” Alexander Alberro *apud* Richard Meyer, *What was Contemporary Art?*, 2013, p. 14, tradução nossa.

⁴⁹ “Belonging to the same time, age, or period; living, existing, or occurring together in time. *Ibidem*, p. 15, tradução nossa.

⁵⁰ “It takes two, in other words, to be contemporary.” *Ibidem*, p. 16, tradução nossa.

perguntar *contemporâneo com o quê?* ele afirma que somos forçados a olhar além do artista individual ou obra-prima, mas para um campo mais vasto de produção artística e cultural.

A persistência da obra de arte ao longo tempo significa, para o pesquisador, que ela pode ser relevante para outros trabalhos e contextos sócio-históricos. Ao se referir à frase em neon “Toda arte já foi contemporânea”^{51, 52}, Meyer afirma que “precisamos reconhecer que toda arte histórica já foi atual e que toda arte contemporânea será histórica em breve. Também precisamos debater como a arte do passado informa e reconfigura o momento contemporâneo”⁵³.

Todas essas considerações acerca do contemporâneo foram tecidas por Richard Meyer para fundamentar sua escolha em estudar os cursos ministrados por Alfred Barr na Wellesley College, em 1926, e seu trabalho frente à direção do MOMA (Museum of Modern Art) de Nova Iorque durante a década de 30. Seu desejo de investigar o conceito do contemporâneo por meio de um antepassado se justifica pela assertiva: “Nós provavelmente [...] desenvolvemos tanto amor pelo novo e pelo agora, enquanto conservamos muito pouco do antigo”⁵⁴.

Analisando também a controvérsia em torno da mudança de nome do Boston’s Institute of Modern Art para Institute of Contemporary Art, em um

⁵¹ “All art has once been contemporary.” *Ibidem*, p. 24, tradução nossa.

⁵² Essa frase constituía um trabalho artístico de Maurizio Nannucci exibido em 2010 no Boston Museum of Fine Arts.

⁵³ “[...] we need to recognize that all historical art was once current and that all contemporary art will soon be historical. We also need to grapple with how the art of the past informs and reconfigures the contemporary moment.” *Ibidem*, p. 24, tradução nossa.

⁵⁴ “We may [...] have developed too much love for the new and now, while retaining too little for the old and then.” *Ibidem*, p. 31, tradução nossa.

movimento oposto ao MOMA, pois, ao contrário deste, sob a direção de Barr, o instituto bostoniano rejeitava a inclusão de qualquer obra de arte que não fosse muito recente, Meyer procura mostrar como trabalhos e artistas que antecedem um momento presente podem coexistir em obras e artistas contemporâneos. Desse modo, citando Barr, Meyer afirma: “[...] os valores do passado são refeitos e reestruturados pelas inquietações do presente. Afinal, o passado não é tão permanente”⁵⁵.

A premissa utilizada por Meyer no livro, assim como seu título e seu entendimento do que é o contemporâneo, pode ser sintetizada em suas próprias palavras:

A obra de arte habita temporalidades e contextos diferentes, incluindo, mas não se limitando ao seu último momento de recepção. Enquanto ela persiste no tempo, a obra de arte pode agir simultaneamente como um emissário do passado e como um interlocutor no presente, uma relíquia histórica e um objeto de interesse visual contemporâneo⁵⁶.

3. O passado ao passado pertence: o contemporâneo e os novos modos de arte

Em uma outra resposta dada ao questionário sobre o contemporâneo proposto por Hal Foster, afirma-se que desde a década de 90 toda instituição de arte tem se autointitulado como *contemporânea*, baseando-se em uma ideia de

⁵⁵ “[...] the values of the past are remade and re-framed by the concerns of the present.” *Ibidem*, p. 31. tradução nossa.

⁵⁶ “The work of art inhabits different temporalities and contexts, including, but not limited to its latest moment of reception. As it endures over time, the artwork may act simultaneously as an emissary from the past and an interlocutor in the present, a historical relic and an object of contemporary visual interest.” *Ibidem*, p. 34, tradução nossa.

algo ocorrido recentemente ou no exato presente, embora sem uma fundamentação mais aprofundada do que seria exatamente esse *contemporâneo*. Essa consideração é feita pelo professor e pesquisador de arte Terry Smith, que afirma ainda: “[...] a concepção do contemporâneo como um estado de presentismo tolo não pode ser subestimada”⁵⁷, clamando pela necessidade de uma consciência crítica que procure não enquadrar o contemporâneo em particularismos.

A contemporaneidade das artes tem sido fruto de diversos ensaios, artigos, livros e entrevistas de Terry Smith desde o início dos anos 2000. Em 2008, o crítico organizou *Antinomies of art and culture*, livro de ensaios escritos por diversos pesquisadores, tais como Boris Groys, Rosalind Krauss e Antonio Negri, sobre questões acerca da modernidade, contemporaneidade e temporalidades. No ano seguinte, publicou *What is Contemporary Art?*⁵⁸, um longo tratado sobre a heterogeneidade da noção de arte contemporânea, como ela se manifesta em museus e galerias. Já em *Thinking Contemporary Curating*⁵⁹, livro escrito a partir de um seminário apresentado por ele em um encontro internacional de curadores, em Nova Iorque, em 2011, Smith procura analisar o que é o pensamento curatorial contemporâneo, como ele se manifesta na prática e como agem os artistas como curadores. Em 2015, o crítico retomou a ideia do livro, mas dessa vez através de entrevistas. Assim, *Talking contemporary curating*⁶⁰ é a reflexão de curadores, diretores artísticos de bienais e museus, historiadores e

⁵⁷ “[...] conceiving the contemporary as a state of witless presentism cannot be underestimated.” Terry Smith, “Questionnaire on “The Contemporary””, 2009a, p. 46, tradução nossa.

⁵⁸ Terry Smith, *What is Contemporary Art*, 2009b.

⁵⁹ Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating*, 2015a.

⁶⁰ Terry Smith, *Talking Contemporary Curating*, 2015b.

críticos de arte acerca das diferentes condições e contextos da curadoria de arte. Ademais, algo que atravessa todos esses livros, além de artigos e entrevistas feitas Terry Smith, disponíveis em diversas revistas de arte, como a *Symploke* e *Contemporaneity*, é a busca por uma conceituação do contemporâneo e o debate de como ela é percebida na arte.

Em vistas a uma reflexão mais aprofundada e crítica, Terry Smith afirma que “o conceito de contemporâneo, longe de ser singular e simples, um substituto neutro para o “moderno”, significa múltiplas maneiras de estar com, no e fora do tempo”⁶¹ e acrescenta que “o que tomamos por contemporâneo é o principal indicador do que nos importa mais sobre o mundo no presente momento e o que mais importa aos artistas”⁶². Para Smith, a contemporaneidade não pode mais ser caracterizada por termos como *modernidade* e *pós-modernidade*, envolvendo características variadas “[...] desde as interações entre humanos e a geoesfera, através da pluralidade de culturas e a paisagem ideológica da política global, até a interioridade do ser individual”⁶³.

Terry Smith assinala que, assim como a contemporaneidade, a arte hoje é feita por meio do desdobramento de três correntes. A primeira delas seria a estética da globalização, a qual “[...] continua a buscar as forças motrizes da arte

⁶¹ “The concept of the contemporary, far from being singular and simple, a neutral substitute for “modern”, signifies multiple ways of being with, in and out of time.” *Ibidem*, p. 47-48, tradução nossa.

⁶² “What we take to be contemporary is the primary indicator of what matters most to us about the world right now, and what matters most to artists.” *Ibidem*, p. 48, tradução nossa.

⁶³ “[...] from the interactions between humans and the geosphere, through the multiplicity of cultures and the ideoscape of global politics to the interiority of individual being.” *Ibidem*, p. 49, tradução nossa.

modernista: reflexividade e experimentalismo da vanguarda”⁶⁴. A segunda decorre dos processos de descolonização e seu impacto no chamado primeiro mundo, o que leva o crítico a afirmar que “[...] por essa perspectiva, a arte contemporânea hoje é a arte do Sul Global”⁶⁵. A terceira corrente seria algo mais “[...] pessoal, de pequena escala e ofertas modestas”⁶⁶, marcadamente contrastante com uma arte mais espetacular que, a seu ver, continua forte nos dias atuais. Nessa corrente, artistas tendem a trabalhar coletiva ou individualmente, mas se valem da conectividade, tecnologia e múltiplas mídias.

Essa heterogeneidade da arte exemplificada por Terry Smith fundamenta sua visão de que a globalização não é mais hegemônica. O conjunto de seus escritos apontam para a ideia de que a contemporaneidade deva ser pensada pelo local, ao invés do global. Assim, Smith rejeita os termos *arte global* ou *arte mundial*. A esse respeito, em conversa com a pesquisadora Saloni Manthur, publicada na revista *Contemporaneity* sob o título “Contemporary Art: world currents in transition beyond globalization”, ambos concordam que tais termos sugerem uma síntese e uma coerência que inexistem na contemporaneidade. Do mesmo modo, ele também rejeita a ideia de que haja uma coexistência de passado e presente, ou de certos elementos do passado no presente. A esse respeito, afirma ele,

Nossa contemporaneidade está saturada com todos os tipos de passado: histórico, artístico, religioso, utópico. Eles preenchem o presente com suas

⁶⁴ “[...] continues to pursue the key drivers of modernist art: reflexivity and avant-garde experimentality.” *Ibidem*, p. 50, tradução nossa.

⁶⁵ “[...] from this perspective contemporary art today is the art of the Global South.” *Ibidem*, p. 52, tradução nossa.

⁶⁶ “[...] personal, small-scale, and modest offerings.” *Ibidem*, p. 52, tradução nossa.

exortações ao retorno, eles correm para fechar a enorme lacuna deixada pelo crepúsculo das grandes narrativas, e seus projetos não realizados parecem ainda quererem essa realização tão fortemente que eles extinguiriam outros futuros⁶⁷.

A visão do crítico acerca da heterogeneidade da arte com relação à segunda corrente - aquela em que há processos artísticos específicos de cada região e sociedade - tangencia a de Miwon Kwon, de que as histórias de todo o mundo coabitam o presente. Igualmente, Smith vê elementos do passado, principalmente do modernismo, impregnando o presente, embora, para ele, isso diga respeito a determinadas correntes artísticas e exposições em grandes museus e galerias e não o que definiria a arte contemporânea.

Com o livro *What is contemporary art?*, ele procura mostrar que, apesar da grande diversidade artística do presente, é possível localizar a arte contemporânea com aquela que vem sendo produzida desde os anos 80, afirma que ela é distinta da arte moderna ou pós-moderna, e que pode ser encontrada em espaços alternativos, exposições públicas temporárias e em zines independentes.

O crítico e professor de História da Arte na Barnard College e Columbia University, Alexander Alberro, assim como Terry Smith, localiza o início do contemporâneo na década de 80, mais precisamente a partir de 1989, com o

⁶⁷ “Our contemporaneity is saturated with all kinds of pasts: historical, artistic, religious, utopian. They fill the present with their urgings for recurrence, they rush in to close the yawning gap left by the twilight of the master narratives, and their unrealized projects still seem to desire realization so strongly that they would snuff out other futures.” Terry Smith e Saloni Mathur, “Contemporary Art: world currents in transition beyond globalization”, 2014, p. 166, tradução nossa.

advento de um novo período histórico, marcado não somente pelo fim do comunismo soviético, como também pelo neoliberalismo, globalização e novos modos de experiência tecnológica. Segundo Alberro, a hegemonia do neoliberalismo, “[...] com seu objetivo de alinhar toda a ação humana com o domínio do mercado”⁶⁸ e a “[...] completa integração da cultura eletrônica ou digital”⁶⁹, provocaram mudanças drásticas “[...] na forma como a arte se dirige a seu espectador”⁷⁰. Desse modo, o contemporâneo seria marcado como um novo período que não se comunica com elementos do passado:

Causalidade é um dos principais problemas que eu quero abordar nesta resposta. De particular interesse é o duplo movimento no qual a valorização de continuidades – o foco insistente e inabalável na passagem ininterrupta do passado para o presente, do moderno ao contemporâneo – lentamente se converte em uma consciência de quebra radical, enquanto ao mesmo tempo a atenção requerida para uma quebra, gradualmente faz do “contemporâneo” um período em si mesmo⁷¹.

Embora o crítico aponte o fim da década de 80 como o início do contemporâneo, ele assinala que seu entendimento do contemporâneo não se restringe a uma periodização; essa seria, segundo ele, “[...] uma ferramenta com a qual pensar toda a formação social, uma ferramenta que nos permite pensar a

⁶⁸ “[...] with its goal to bring all human action into the domain of the market.” Alexander Alberro, “Questionnaire on ‘The Contemporary’”, 2009, p. 55, tradução nossa.

⁶⁹ “[...] full integration of electronic or digital culture.” *Ibidem*, p. 55, tradução nossa.

⁷⁰ “[...] manner in which art addresses its spectator.” *Ibidem*, p. 55, tradução nossa.

⁷¹ “Causality is one of the main problems that I want to address in this response. Of particular concern is the twofold movement, in which the foregrounding of continuities – the insistent and unwavering focus on the seamless passage from past to present, from modern to contemporary – slowly turns into a consciousness of a radical break, while at the same time the enforced attention to a break gradually turns “the contemporary” into a period in its own right.” *Ibidem*, p. 55, tradução nossa.

sociedade em sua totalidade”⁷². Alberro defende a ideia do contemporâneo como um período pela sua possibilidade de estabelecer relações entre acontecimentos que ainda estão se desdobrando. Dessa maneira, a globalização, em seu caráter social, político e econômico, nos mostra que “[...] o mundo está agora mais interconectado do que nunca”⁷³. Alberro vê vários sintomas da globalização no contexto da arte, como “[...] a representação temática ou iconográfica de integração global em um corpo diverso de trabalhos”⁷⁴, “[...] a proliferação de amplas exposições globais em contextos temporários (quer dizer, bienais trienais, Documenta, feiras de arte e similares)”⁷⁵, a mudança nas práticas de colecionar arte – ocasionada pelo aspecto econômico neoliberal da globalização –, que deixou para trás o “[...] colecionador chique que busca capital cultural”⁷⁶, levando a coleção de arte hoje a ser “[...] amplamente dominada por absoluta especulação”⁷⁷. Entretanto, Alberro assevera que uma outra forma que a globalização toma na arte “[...] é a manifestação dinâmica de práticas artísticas de contra-globalização”⁷⁸.

Além da globalização, as novas tecnologias, de acordo com o crítico, abriram caminho para uma cultura digital que reverbera nas artes. Um exemplo disso seriam trabalhos de arte tecnológica que vêm, em museus e galerias,

⁷² “[...] a tool with which to think the whole social formation, a tool that allows us to think the society in its totality.” *Ibidem*, p. 55-56, tradução nossa.

⁷³ “[...] the world is now more interconnected than ever.” *Ibidem*, p. 56, tradução nossa.

⁷⁴ “[...] the thematic or iconographical representation of global integration in a diverse body of works.” *Ibidem*, p. 56, tradução nossa.

⁷⁵ “[...] the proliferation of large global exhibitions in temporary contexts (that is to say, biennials, triennials, Documenta, art fairs, and the like.” *Ibidem*, p. 57, tradução nossa.

⁷⁶ “[...] the chic collector who seeks cultural capital.” *Ibidem*, p. 57, tradução nossa.

⁷⁷ “[...] largely dominated by sheer speculation.” *Ibidem*, p. 57, tradução nossa.

⁷⁸ “[...] is the dynamic manifestation of counter-globalization artistic practices.” *Ibidem*, p. 57, tradução nossa.

substituindo aqueles palpáveis. Trata-se de “[...] um aumento significativo de híbridos *high-tech* de todos os tipos, da fotografia digital, a instalações fílmicas e videoinstalações, à arte do computador e de outras “novas mídias”⁷⁹.

Embora assim como Terry Smith, Alexander Alberro também admita que há elementos do passado que se mantêm no presente – no presente, não no que seria o contemporâneo –, segundo ele, devido principalmente aos modernistas, os novos modos de fazer arte desde os fins dos anos de 1980 superaram a arte do passado e a “[...] hegemonia do contemporâneo deve ser agora reconhecida”⁸⁰.

3. Considerações finais

Terry Smith assinala que a arte contemporânea está saturada com o entendimento do lugar da história da arte no contexto histórico e assuntos da atualidade, o que vai de encontro aos demais teóricos analisados aqui. Apesar de Terry Smith e Alexander Alberro entenderem o contemporâneo como um novo período, com características próprias e sem herança do passado, Alberro vê diversos sintomas da globalização na arte de hoje, além do papel da cultura digital nos novos modos de fazer arte. Smith, entretanto, rechaça essa ideia, principalmente no que diz respeito à hegemonia da globalização, defendendo a noção de contemporâneo como o local, em oposição ao global, e o experimental

⁷⁹ “[...] an upsurge of high-tech hybrids of all kinds, from digital photography, to film and video installations, to computer and other “new media” art.” *Ibidem*, p. 58, tradução nossa.

⁸⁰ “[...] the hegemony of the contemporary now must be recognized.” *Ibidem*, p. 60, tradução nossa.

e transitório, ao contrário dos espaços consagrados da arte, como museus, bienais e galerias.

Já Boris Groys, Miwon Kwon e Richard Meyer rejeitam a ideia de presentificação de alguns conceitos de contemporaneidade e preferem ver o contemporâneo como impregnado por um arquivo de elementos passados. Desse modo, Meyer afirma seu intento em abordar o contemporâneo sob uma perspectiva histórica, Kwon acredita que o contemporâneo mobiliza o passado ao, por exemplo, revisitar técnicas e linguagens artísticas passadas, além de dialogar com histórias de todo o mundo, e Groys discorre sobre a questão de como o passado pode ser percebido no presente, como através dos sinais fracos que o contemporâneo teria herdado do modernismo.

Essas considerações acerca do contemporâneo dialogando com o passado estão em consonância com as reflexões levadas a cabo por Boris Groys sobre a questão do novo em um livro dedicado ao assunto: *On the new*. Groys postula que o novo não diz respeito a algo previamente escondido, ou algo totalmente desconhecido e que é revelado. Para o crítico, o novo só pode ser considerado como tal em relação ao antigo, à tradição⁸¹ e, portanto, ele consiste “[...] no fato de que o valor de algo já visto e sabido é revalorizado”⁸². Assim, através da crítica da arte contemporânea, tais pesquisadores trazem para o entendimento do contemporâneo o que Agamben realizou em sua análise do tema, ao evocar Barthes e Nietzsche para defender a ideia de que o contemporâneo é o intempestivo, e o mesmo diz respeito a Didi-Huberman, ao evocar Pasolini para

⁸¹ Boris Groys, *On the New*, 2014, p. 6.

⁸² “[...] in the fact that the value of something already seen and known is re-valued.” *Ibidem*, p. 10, tradução nossa.

construir sua metáfora do vaga-lume com o intuito de sugerir que o passado não é apagado por completo, mas sua sobrevida se faz perceber sob um novo brilho.

Embora as abordagens dos críticos e teóricos que defendem a contaminação do passado no presente sejam realizadas de formas diversas, suas análises nos colocam em uma situação de pensar e fazer arte sem a preocupação do inovar, do romper com tudo. Ademais, poderíamos questionar se um artista independente, que divulga seus trabalhos em meios experimentais e não hegemônicos – uma das características do contemporâneo, segundo Terry Smith –, a partir do momento que tem um trabalho exposto em uma galeria ou museu, deixa de ser contemporâneo.

Desse modo, podemos refletir mais especificamente acerca da arte contemporânea brasileira, no entendimento do contemporâneo, dialogando com o passado. Teóricos e críticos de arte também divergem quanto à sua concepção e contextualização histórica. Há os que defendem a arte contemporânea como uma ruptura com o passado, como postula Terry Smith, assim como há os que veem novos elementos na contemporaneidade artística - ainda que essas também contenham traços do passado.

Nesse sentido, Fernando Cocchiarella, artista, crítico, curador e professor de arte, assevera que, da arte contemporânea brasileira, “participam umas quatro gerações ou safras de artistas que aqui produziram e hoje emprestam sentido genealógico às gerações mais novas, referenciando-as”⁸³. Deixando de lado a

⁸³ Fernando Cocchiarella, “A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas”, p. 67.

questão das influências internacionais, Cocchiarale procura observar uma “tradição interna”⁸⁴ que se relaciona à

Mais jovem e recente produção contemporânea, cujas intervenções públicas e institucionais correspondem simultaneamente ao espírito de nossa época e a uma genealogia de artistas que começa com as Experiências, de Flávio de Carvalho, a participação do público e a integração entre arte e vida propostas por Lygia Clark e Hélio Oiticica, passa pela crítica institucional de Nelson Leimer, e chega às situações e experiências de Artur Banrio e às *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles⁸⁵.

A partir dessa perspectiva, podemos ver como o passado pode mobilizar a arte contemporânea, embora novos elementos estejam presentes; não só com novas tecnologias e técnicas, como novas práticas. Um exemplo disso seria a presença e proliferação de coletivos, quer seja, segundo Cocchiarale, “atitudes [que] colidem com a noção de autoria individual”⁸⁶ de outrora.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC:

Argos, 2009.

ALBERRO, Alexander. Questionnaire on “The Contemporary”. *October*

Magazine, Cambridge, n. 130, p. 55–60, 2009.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 67.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 67.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 69.

AUGÉ, Marc. Contemporanéité et conscience historique. In: AUGÉ, Marc. *Où est passé l'avenir*. Paris: Éditions du Panamá, 2008.

COCCHIARALE, Fernando. A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, p. 67–71, 2004. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11_fernando_cocchiarale.pdf. Acesso em: 26 mai. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FOSTER, Hal. Questionnaire on “The Contemporary”. *October Magazine*, Cambridge, n. 130, p. 3–124, 2009.

GROYS, Boris. Comrades of Time. *e-flux journal*, Nova Iorque, n. 11, dez 2009.

GROYS, Boris. *On the New*. New York: Verso, 2014.

GROYS, Boris. O universalismo fraco. *Serrote*, São Paulo, n. 9, p. 86-101, nov. 2011.

KWON, Miwon. Questionnaire on “The Contemporary”. *October Magazine*, Cambridge, n. 130, p. 13–15, 2009.

MEYER, Richard. *What was Contemporary Art?* Cambridge: The MIT Press, 2013.

SMITH, Terry. Questionnaire on “The Contemporary”. *October, October Magazine*, Cambridge, n. 130, p. 46–54, 2009a.

SMITH, Terry. *What is Contemporary Art?* Chicago; Londres: University of Chicago Press, 2009b.

SMITH, Terry. *Talking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International, 2015a.

SMITH, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International, 2015b.

SMITH, Terry; MATHUR, Saloni. Contemporary Art: world currents in transition beyond globalization. *Contemporaneity*, Pittsburgh, v. 3, n. 1, 2014.

Disponível em:

<https://contemporaneity.pitt.edu/ojs/contemporaneity/article/view/112/110>.

Acesso em: 28 dez 2018.

Referência para citação deste artigo

BARCELOS, Carolina Montebelo. O diálogo do contemporâneo com o passado: uma discussão teórico-estética. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 175 – 202, junho de 2020.